

dc_1739_20

MTA DOKTORI PÁLYÁZAT TÉZISFÜZET

Az idegen színpadra állításai – A magyar színház inter- és intrakulturális
kapcsolatai

dr. habil. Imre Zoltán

Budapest, 2020

I. fejezet: a kutatási feladat rövid összefoglalása

Az *idegen színpadra állításai* c. monográfia kísérletet tesz egyrészt az inter- és intrakulturális színház metodológiájának, másrészt pedig a nemzeti paradigmában gondolkodó színháztörténet-írás módszertanának a hazai színház nézőpontjából való újragondolására. Mindezt azért, mert feltételezhető, hogy a nemzeti színháztörténet jobban megközelíthetővé válik, ha úgy kezeljük ezeknek az eseményeit, mint az Európán, illetve az egyes nemzet/államon és birodalmon belüli és kívüli, két vagy több kulturális hagyomány közötti találkozásokat. Európában, de Kelet-Európában mindig is különösen élénk kapcsolat létezett a különböző régiók, nemzetek, etnikumok és más csoportok, egy adott országon belüli és kívüli területek, valamint az elit- és populáris (színházi) kultúrák között. E monográfia legfőbb célja, hogy a hazai színháztörténet-írás nemzeti paradigmáját felnyitva az inter- és intrakulturális találkozásokat rögzítse és elemezze. Bár nem nyújt(hat)ja a magyar színház teljes (esemény)történetét, kijelöli azokat a perspektívákat és módszereket, amelyek mentén a hazai és a nemzetközi színház, illetve a különböző társadalmi csoportok közötti színházi kapcsolatoknak a viszonya megjeleníthető és megérthető.

II. fejezet: a feldolgozás módszerei

A fent kijelölt vizsgálathoz a monográfia az interkulturalitás, az intrakulturalitás és az idegen elméleteit használta. A korai interkulturális színház elméleti megközelítéseinek (Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Craig Latrell és mások) kritikai áttekintése után, a monográfia a jelenség komplex értelmezését és a hatalmi viszonyoknak való kiszolgáltatottságát előtérbe állítva, Jacquelin Lo és Helen Gilbert 2002-ben megjelent tanulmányához fordult. Ebben Lo és Gilbert a korábbi megközelítésekhez képest jelentősen kitágította az interkulturális színház értelmezését. Lo és Gilbert nem interkulturális, hanem *cross-cultural*, azaz kultúrákon átívelő színházról beszélt, amelynek csak egyik fő területét jelöli az interkulturális színház, a multikulturális és a posztkoloniális színházak mellett.¹ Megközelítésük szerint általánosan elfogadott, ellenben gyakran elfelejtett, hogy a színház, csaknem minden színház, kultúrákon átívelő jelenség. Mármint abban az értelemben, hogy „a színházi munka mind (történeti) időben, mind pedig (földrajzi és társadalmi) térben kulturális különbségek egyeztetésére [negotiation] épül”.² A színház tehát „olyan nyilvános performatív gyakorlatokból áll,

¹ Lásd Jacquelin Lo – Helen Gibert, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre*, *The Drama Review*, 2002/3., 33-37.

² *Uo.*, 32-37.

amelyeket sajátos kulturális regiszterek egyesítése jellemez a narratíva, az előadás esztétikájának, a produkció teljes folyamatának, valamint a közönség recepciójának a szintjén”.³ Ennek eredményeként a kultúrákon átívelőként értelmezett interkulturális színház megszabadult a korábbi elméletekben szerepelt, földrajzi markerek általi kötöttségektől, s egyszerűen „két vagy több kulturális hagyomány találkozásaként” lett definiálható.⁴

Lo és Gilbert meghatározásuknál felhasználták Rustom Bharucha megfigyelését, aki megkülönböztetett interkulturális és intrakulturális kapcsolatokat. Míg az előbbi különböző (nemzet-)államok közötti, azaz inter-kulturális viszonyokra utal, az utóbbi a látszólag egységes nemzetállamon belüli, azaz intra-kulturális kapcsolatokat foglalja magában. Mindezek figyelembe vételével a monográfia célja tehát mind az interkulturális, mind pedig „a sajátos közösségek és régiók közötti és rajtuk keresztül végbemenő intrakulturális dinamika”⁵ vizsgálata volt, természetesen pusztán azoknak a nemzetállamoknak a határain belül és határai között, ahol a monográfia által tárgyalt, s a magyar színházhoz valamilyen szinten kapcsolódó (színházi) események megjelentek. Bár a monográfia ezt a szélesebb értelemben vett inter-intra értelmezést követte, feltűnő, hogy mindegyik fent hivatkozott teoretikus, implicit vagy explicit módon, felhívta a figyelmet arra a jelenségre, miszerint a kultúrák találkozásaival operáló inter- és intrakulturális színház folyamatosan előtérbe állítja az idegen meghatározásának a problémáját.

Az idegen megközelítésénél Roland Barthes, John Storey, Hal Foster és Edward Said elméleteit felhasználva, a monográfia arra a megállapításra jutott, hogy a domináns diskurzusokban megjelenő idegen mindig politikai fikció, olyan reprezentáció, amely a domináns csoportok félelmeinek és vágyainak kivetítésén alapul, és amely a valódi Másik elhallgattatására és eltörlésére, így uralmára irányul. Nemcsak a nyugat-kelet viszonylatában használatos, hanem a társadalmi különbségek bármely más jelzése alapján értelmezett idegen éppen idegenségénél, szokatlanságánál és másságánál fogva, azaz már pusztán létezése következtében fenyegetés, hiszen (akaratlanul is) folyamatosan megkérdőjelezi a domináns csoportok és ideológiák mechanizmusait, az általuk létrehozott diskurzusokat, hierarchiákat és létjogosultságaikat. Pontosan azokról a mechanizmusokról van szó, amelyeken keresztül természetessé válik a hatalom gyakorlásának ideiglenes volta, valamint csoport-, idő- és térfüggősége. Innen érthető tehát a domináns csoportok és ideológiák félelme az idegen hirtelen

³ *Uo.*, 31.

⁴ Julie Holledge – Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, Routledge, London, 2000, 7.

⁵ Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice – Thinking Through Theatre in the Age of Globalization*, Wesleyan University Press – Athlone Press, Hanover (NH) – London, 2000, 6.

és váratlan megjelenésétől, hiszen hierarchiájuk és hatalmuk kerülhet veszélybe. Ebben a tekintetben az idegen másságának a megjelenítése és olvasása úgy is értelmezhető, mint a politikai, ideológiai, esztétikai ellenállás egyik lehetséges módja. Hiszen az idegen megjelenése pontosan azokat a mechanizmusokat fed(het)i fel, amelyeken keresztül a domináns csoportok és ideológiák biztosítják saját hatalmukat azáltal, hogy elhallgattatják, kihasználják, illetve elfedik a másságot képviselő csoportokat és nézeteket.

A domináns csoportok, egyének az általuk ellenőrzés alatt tartott diskurzusok idegen-reprezentációit gyakran az adott csoport, társadalom, nemzet vagy egész birodalom egységének létrejötté érdekében találják fel (*invent*), vagy – Benedict Anderson kifejezésével élve – képzelik el (*imagine*).⁶ A félelmetes és fenyegető, vagy éppen vágyott és egzotikus idegen képzetének megkonstruálásakor a domináns csoportokat/egyéneket a hatalom birtoklása vezérli, hiszen az elképzelt idegent a társadalmi ellenőrzés hatékonyabbá tételéért, a véletlenszerűen előforduló diskurzusok kiküszöböléséért és elhallgattatásáért hozzák létre. Pontosán azért találják fel és/vagy képzelik el, hogy az idegen képzetén keresztül bizonyos társadalmi csoportok elnyomásával, jelenlétük kiiktatásával és marginalizálásával rend keletkezzék. A monográfia nem az idegen évszázadokon átívelő s igen változatos hagyományát kísérte végig a magyar színházban, csupán azt vizsgálta, hogy miként jelent meg a hatalom gyakorlása valódi és szimbolikus formában a kiválasztott jelenségek különböző helyszíneken történt színreviteliben. A különböző verziók összehasonlításánál elsősorban arra reflektált, hogy a különböző inter- és intrakulturális előadások miként konstruálták meg a társadalmi különbségek bármely jelzését igénybe vehető idegent, vagy hogyan váltak maguk (is) idegenné, illetve hogyan használták fel a saját vagy éppen mások diskurzusainak a kétségbe vonása vagy megerősítése céljából, ezáltal pedig hogyan jelent meg a színházban a különböző kulturális hagyományok, csoportok és egyének találkozása.

Következésképp, problémafelvetését és módszertanát illetően a monográfia egyrészt kísérletet tett a jelenleg nemzetközi szinten fontos szerepet betöltő tudományos irányzatok alkalmazására, másrészt pedig ezeknek az irányzatoknak a segítségével vizsgálta felül a színháztörténetírói hagyományt. A monográfia a vizsgált (színházi) eseményeknek a jelen nézőpontjából történő *re*-konstruálásában volt érdekelt, s metodológiáját tekintve nem tételezett szakadékot a múlt és a jelen között, nézőpontjai igyekeztek reflektáltak és helyhez kötöttek lenni, és nem törekedtek az amúgy is elérhetetlen teljességre – még elméleti szinten sem. Így,

⁶ Lásd Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London – New York, 1991. Magyarul: Uő., *Elképzelt közösségek – Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, ford. Sonkoly Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2006.

noha nem nyújtja a magyar színház teljes (esemény)történetét, kijelöli azokat az inter- és intrakulturális perspektívákat és módszereket, amelyek mentén a hazai és a nemzetközi színház, illetve a különböző társadalmi csoportok közötti színházi kapcsolatoknak a viszonya megjeleníthető és megérthető. Következésképp a monográfia egyrészt az inter- és intrakulturális színház megközlítésének metodológiáját kívánta alkalmazni, s ezzel egyidőben pedig a nemzeti paradigmában gondolkodó színháztörténet-írás módszertanát a hazai színház nézőpontjából újragondolni.

Mindezt pedig attól a gondolattól vezérelve, miszerint a nemzeti színháztörténet talán jobban megközelíthetővé válhat, ha úgy kezeljük ezeknek az eseményeit, mint az Európán, illetve az egyes nemzet/államon belüli és kívüli, „két vagy több kulturális hagyomány közötti találkozásokat”,⁷ hiszen Európában, de Kelet-Európában meg mindig is különösen élénk kapcsolatok léteztek a különböző régiók, nemzetek és csoportok, egy adott országon belüli és kívüli területek, valamint az elit és populáris színházi kultúrák között. A monográfia legfőbb célja volt tehát, hogy a hazai színháztörténet-írás nemzeti paradigmáját felnyitva az inter- és intrakulturális találkozásokat rögzítse és elemezze. Olyan eseményekről tudósított, mint az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színháznak a multikulturális Pest-Budán való szituáltsága, az amerikai-brit fekete színész, Ira Aldridge pesti vendégszereplése alkalmából kitört tömeghisztéria (1853), Ibsen, a cenzúra és a Thália Társaság (1889-1908) európai kontextusban való szituáltsága, Lengyel Menyhért *Taifunjának* hazai és külföldi előadásai (1909-1915) és a színházi ipar kialakulása, Kálmán Imre *Die Csárdásfürstinjének* korai európai bemutatói és az euró-amerikai színházi hálózat megjelenése (1915-1921), a magyar történeti avantgárd kezdeményezések nemzetközi kapcsolatai (1920-1940), *A velencei kalmár* Nemzeti Színház-i bemutatói (1940 és 1986) kapcsán a „zsidó” mint idegen problematika és a negyven éves hiány vonatkozásai, a Royal Shakespeare Company 1972-es kelet-európai turnéja kapcsán a hidegháború és a propaganda együttjátéka, a Lakásszínház (1972-75), majd Squat Theatre (1977-1984) intermediális működése, Agatha Christie *The Mousetrap* c. szövegének londoni és magyarországi bemutatói és globalizálódó színház jelensége (1952-2010), illetve a Mozgó Hát Társulás európai és amerikai sikerei (1994-2001).

III. fejezet: a tudományos eredmények összefoglalása

⁷ Holledge–Tompkins, *I. m.*, 7.

A monográfia a fent röviden említett színházi eseményeket olyan „kontakt-zónaként”⁸ kezelte, amelyeknél a kultúrák közti kölcsönhatás lokalizálhatóvá vált; ahol gondolatok, politikai utalások, intézményes folyamatok és színpadra-állítási módszerek cserélődtek; ahol a kulturális, politikai és gazdasági cserék pedig olyan párbeszédként mentek végbe, amelyek „magukba foglalják az esztétikum változatosságát és a lokális politikai tényezőket”.⁹ Következésképp a monográfia az idegen problematikájának a felnyitásával is kísérletezett, megpróbálva tudatosítani, hogy az idegen alapvetően nem (csak és kizárólag) földrajzi markerek alapján határozható meg, hanem a társadalmi különbség bármilyen markere alkalmas lehet rá. Pontosan azért, mert a 19. századi metropoliszok kialakulása óta ezeknek a társadalmaknak az antropológiai horizontját a mindennapokban megtapasztalható módon, alapvetően az idegenség érzete hatja át.

A monográfia ugyanakkor késztetést érzett arra is, hogy kilépjen a hagyományos színháztörténetekre jellemző nemzeti-elit paradigmából, amely egy adott terület színházát gyakran egységes jelenségként tételezi. Pontosan azért, mert ez a szemléletmód számos problémát felvet, hiszen teleologikus narratívája, kiválasztott példái alapján a „színház történetét” úgy jeleníti meg, mint az egyetlen lehetséges, sőt természetes narratívát, s nem pedig olyan ideiglenes, nem természetes, mi több, történeti, gazdasági és ideológiai jelenséget, amelyet alapvetően a befogadás és a kizárás határoz meg. A befogadás és kizárás kettős játékát előtérbe állítva, a monográfia egyrészt arra épült, hogy az inter- és intrakulturális színház nem a kortárs globalizáció következményeként jelent meg. Tulajdonképpen azt is állíthatjuk, hogy már ott volt az ősi Athénben, amikor Aiszkülosz i.e. 472-ben színpadra állította *Perzsák* című művét, melyben a szalamiszi csata kortárs eseményét a perzsák szempontjából jelenítette meg.

A monográfia arra hívta fel a figyelmet, hogy a magyar színháznak ugyan nincsenek ilyen távolba nyúló hagyományai, de ez a fajta interkulturalitás már létezett a középkori vallásos játékokban, a 18. századi iskolai és a főúri színjátszásban, gondoljunk csak az Esterházy-hercegek kastélyára Eszterházában például, ahol egy bizonyos Joseph Haydn szolgált 1761 és 1790 között udvari muzsikusként, vagy éppen a 18-19. század fordulóján német közvetítésre és ösztönzésre, Pest-Buda többnyelvű és multikulturális közegében megindult hivatásos magyar színészet inter- és intrakulturalitására. Mint azt a monográfiában elemzett színházi események és jelenségek kiemelték, a magyar színház mindig is – Zygmunt Bauman terminológiáját használva – *globális* jelenségnek számított, ahol egyszerre voltak jelen az adott korszakra

⁸ James Clifford, *Routes – Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London, 1997., 8.

⁹ Craig Latrell, *After Appropriation*, *The Drama Review*, 2000/4., 47.

jellemző globális és lokális jelenségek; hogy milyen mértékben és milyen eltolódásokkal, illetve, hogy mennyire jelent meg a hatalom gyakorlása és a hatalomnak való kiszolgáltatottság, az természetesen más kérdés.¹⁰ Ennek ellenére, vagy talán éppen azért, a monográfia semmi esetre sem kínált végleges megoldásokat. Ezeken a példákon keresztül sokkal inkább probléma-orientált megközelítést kívánt felvázolni, valamint megkísérelni olyan lehetséges irányok felmutatását, amelyeket az inter- és intrakulturális színház jelenségének kutatásánál a későbbiekben is használni lehet.

A monográfia által tárgyalt események a hazai színházat a nemzetközi/európai színházi vérkeringés részeként határozták meg, annak ellenére, hogy az európai/nemzetközi orientáció nem tartozott az egyébként elég provinciálisan berendezkedő és működő hazai színház elsőrangú szempontjai közé. Ezáltal a hazai színháztörténet már nem csupán egyedi mikrotörténetekként szituálódik, hanem részt vehet az európai színháztörténet-írásban is. A nemzeti/etnikai színháztörténet-írás paradigmáján túllépve, a hazai színházkultúra egyes jelenségei így az (európai/nyugati) színház interkulturális jellegét erősítik. Másrészt pedig ezek az események láttatni engedik a nemzetállamon belül létező intrakulturális problémákat, konfliktusokat és lehetséges megoldásaikat is. Remélhetőleg a magyar színháznak olyan jellegét kiemelve, amely időről-időre ugyan a hazai színház részét képezte, de eddig mintha a nemzeti paradigma orientációja nem engedte volna ezt teljes mértékben meglátni.

A monográfia egyes fejezeteiben megjelent különböző színpadra állítások felhívták a figyelmet, hogy a magyar színházban – más (populáris és elit-) műfajokhoz hasonlóan – mindig is megjelentek azok a törekvések, amelyek átszelve nemzeti határokat, megmutatják a hazai színház inter- és intrakulturális létezésének a sajátosságait. Egyrészt a populáris műfajok legnépszerűbb produkcióit, illetve az elitszínház számottevőbb eseményeit követve felfedezhetjük a magyar, az európai és a világ színházkultúrái közti összefüggéseket és kapcsolatokat. Ezek egy részét azonban a nyugat-központúság (*occidentalism*), a nativizmus, vagy éppen a nacionalizmus és a nemzeti büszkeség működtette, amellet, hogy mindig is megmutatták az egymást átfedő hatásokat, különböző kultúrák találkozását és egymásra gyakorolt hatását. Másrészt pedig azt is megmutatták, hogy a magyar színház egyes pillanataiban érzékenyen reagált a nemzetállamon belül lévő kulturális diverzitásra is.

A monográfia által elemzett színházi események és jelenségek (előadások, mozgalmak és színpadra állítások) természetesen nem merítik ki a hazai színház inter- és intrakulturális megnyilvánulásait, hiszen – mint minden összefoglalónak – ennek is természetesen vannak

¹⁰ Lásd Zygmunt Baumann, *On Glocalization: or Globalization for Some, Localization for some Others*, Thesis Eleven 54. (1998/1.) 37-49.

hiányai. Az interkulturalitást előtérbe állítva, szerepelhetett volna, csak néhány példát említve, a 16. század közepén Bécsben tanult Bornemissza Pétertől kezdődően, a 18. századi bécsi testőrírókon keresztül a század végén kialakult, első hivatásos színtársulat; a külföldi drámák hazai adaptációi és színpadra állításai; a 19. század első felétől, elsősorban a nemzetközi operaszínpad folyamatos jelenlétével kibontakozott hazai opera-kultusz; Molnár Ferenc, vagy a nyomába lépő, két világháború közötti drámaírónemzedék, vagy később Örkény István és mások darabjainak nemzetközi sikerei; a magyar sztárszínészek, mint Beregi Oszkár, Petráss Sári, vagy Röck Marika nemzeti határainkon túli karrierjei; ezzel párhuzamosan a hazai sikeres színészek – mint például Fedák Sári – főleg a magyar emigráns közösségeknek szóló amerikai turnéi; az 1920-40 közötti hazai operettek nemzetközi megjelenései – például Jacobi Viktor, Ábrahám Pál és mások munkái –; a külföldön működött magyar színházi emberek;¹¹ az 1950-es évek végétől meginduló nyugati- és keleti vendégjátékok; Jurij Ljubimov magyarországi rendezései; az 1980-as években a Szkéné Színházban, Regös Pál és Regös János szervezésében megvalósult Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozókon láthatott nemzetközi produkciók és a kortárs magyar színház kölcsönhatásai; Nagy József (Josef Nadj) Jel Színháza; a Katona József Színháznak az 1980-as évek közepétől kezdődő nemzetközi turnéi; éppen egyes rendezők – Székely Gábor, Ascher Tamás, Marton László, Schilling Árpád, Bodó Viktor, Bagossy László, Vidnyánszky Attila és mások – rendszeres külföldi munkái. Az intrakulturalitást előtérbe állítva pedig szintén más előadásokról is szó lehetett volna, szintén csak pár példát említve: a Nemzeti Színház 1988-as *Advent a Hargitán* (rend.: Sík Ferenc) című előadása; a Katona József Színház 2010-ben bemutatott *Cigányokja* (rend.: Máté Gábor); a SzívHangok Társulat *Életszínház/Éljen soká Regina!* című 2017-es bemutatója (rend.: Romankovics Edina); vagy a magyarországi nemzetiségi és kisebbségi színházak működése. Mind az interkulturalitás, mind pedig az intrakulturalitás szempontjából a példák hosszan sorolhatók.

Ezek a példák tovább árnyalták volna, de alapvetően nem változtatták volna meg ennek a monográfiának a szemléletét. Mégpedig azon a felismerésen nem tudtak volna változtatni,

¹¹ Az 1925-ben Párizsba költöző bábművész és színházalapító-igazgató, Blattner Géza említendő példaként, akinek Arc-en-Ciel Théâtre-je *Az ember tragédiájának* első francia nyelvű előadásával az 1937-es párizsi világkiállításon aranyérmet nyert. Vagy a szintén Párizsban tevékenykedő, festőművész és díszlettervező, Medgyes László (Ladislav Medgyes), aki szintén 1925-ben költözött a francia fővárosba, ott együtt dolgozott Charles Dullinnal és Jacques Copeau-val, a következő évben megnyitva az L'Ecole Medgyes pour la technique du théâtre-t, majd 1939-ben az USA-ba költözött, ahol több egyetemen tanított. Ellenben máig ismeretlen a halálának időpontja és körülményei (lásd Galács Judit, *Akinek színházművészeti iskolája volt Párizsban: Medgyes László*, Artmagazin 2011/3., 22-27). Vagy a Bauhausban tanult, majd Berlinben élő, majd a Hollandiába, Kanadába, végül 1958-ban New Yorkban letelepedett Weininger Andor (Anton Weininger) (lásd Körner András, *Weininger Andor színpadai – a Bauhaustól New Yorkig*, 2B Alapítvány, Budapest, 2008; Éva R. Bajkay, *A Hungarian Stage-Designer of the Bauhaus*, New Hungarian Quarterly 92. [1983], 199-201.; Passuth Krisztina, *Magyar művészek az európai avantgarde-ban, 1919-1925*, Corvina, Budapest, 1974). De a sor még hosszan folytatható lenne.

hogy a 18. század végén megindult hivatásos magyar színház történetének bizonyos pillanataiban az inter- és intrakulturalitás, implicit vagy explicit módon, jelen volt. A jelenlét nem jelentett és most sem jelent azonban folyamatos hagyományt. Sokkal inkább törésekkel és megszakításokkal operáló, ideiglenesen megjelenő és eltűnő hagyományról beszélhetünk. Az esetek nagy részében az elemek nem igazán épültek egymásra, inkább rögzítésre érdemes pillanatokról van szó. Sőt a nemzetközi siker és hírnév, vagy éppen a nemzetközi megmérettetés nem jelentett és ma sem jelent egyértelmű hazai elismerést. Mint ahogy például a Nemzeti Színház igazgatóját, Paulay Edét a parlamentben megrótták azért, mert a színházat 1892-ben vendégjátékra vitte a bécsi Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesenre, ahol is Európa legfontosabb színházai közt jelenthetett meg.¹²

Mindenesetre Paulay bécsi vendégjátéka jól szemlélteti azt a folyamatot, amelyben Budapest európai metropolisszá válásának következtében a századfordulóra kialakult egy differenciált és specializált, rétegzett közönséggel rendelkező, budapesti színházi struktúra, amely a vidéki kőszínházak megnyitásával és a vendégjátékok rendszerének kiépítésével beilleszkedett egy immáron országossá váló színházstruktúrába. A bécsi vendégjáték pedig előhírnöke lett annak a 19-20. század fordulóján meginduló folyamatnak, melynek következtében a magyar színház képviselői beléptek az ekkorra szinte az egész világra kiterjedő nemzetközi színházi hálózatba. De, mint azt a monográfia éppen az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színház kapcsán szemléltette a hazai színház már a 19. század elején része volt az európai hálózatnak, de ekkor még csak a nemzetközi, főleg német nyelvű, utazó társulatok és sztárok előadásainak helyszínt adó módon.

A 19-20. század századfordulón azonban már magyar szerzők, elsőként Molnár Ferenc *Ördögökje*, majd Lengyel, s az operettszerzők, mint Lehár, Kálmán, később Jacobi, vagy Ábrahám léptek ki, illetve rá a nemzetközi porondra.¹³ A kétirányú közlekedésnek nemcsak a

¹² Az 1892. május 7. és október 9-e között megrendezett *Ausstellung*nak része volt egy állandó kiállítás, egy zenei- és színházi kiállítás a német drámáról és színházról, valamint a bécsi színházak történetéről, különböző koncertek és a különböző európai színtársulatok meghívása, amelyet az Alt-Wien attrakciói egészítettek ki. A színházak között szerepelt a Deutsches Theater (Berlin), a Stadttheater Hamburg, a párizsi Comédie Française és a Théâtre l'Odeon, a prágai Böhmisches Landes- und Nationaltheater, a varsói Polnische Theater, a velencei Compagnia Comica Goldoniana, s több bécsi színház (Carl-Theater, Deutsches Volktheater Wien, Theater an der Wien). A magyar résztvétel *Ungarnfest*tel indult, amelyet a Nemzeti Színház vendégjátéka követett. A Nemzeti 1892. október 1-6. között a következő előadásokat mutatta be: Katona: *Bánk bán*, Agostin Moreto: *Közönyt könnyel*; Csiky Gergely: *A nagymama*; Ludovic Halévy – Hector Crémieux – Pierre Decourcelle: *Constantin abbé*; Franz Grillparzer: *Medea*; Madách: *Az ember tragédiája*. A *Tragédiát* nemcsak a budapesti, hanem az *Ausstellung*on korábban fellépő, Stadttheater Hamburg is két hétig játszotta. Lásd Theophil Antonicek, *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Wien, 2013, <http://www.dtoe.at/Texte/aust92haupt.pdf>.

¹³ Fried Ilona említette könyvében, hogy „a húszas-harmincas években magyar drámaíróknak lenni a világban védjegynek számított. [...] Molnárnak 12 darabját olvashatták, rajta kívül Fodor László, Herczeg Ferenc, Lakatos László, Bús Fekete László, Gábor Andor, László Aladár, Heltai Jenő, Vajda Ernő, Lengyel Menyhért, Márkus Alfréd drámáit jelentették meg. [...] A magyar drámaírók darabjait a húszas-harmincas években a legjobb olasz

kommerciális, hanem az elitszínházi szektorban is megtalálhatók a képviselői. Ennek személtetésére jó példa a két világháború közötti folyamatos magyar részvétel a különböző nemzetközi kulturális intézményekben – mint például a Bauhaus –, illetve a különböző nemzetközi színházi kiállításokon és konferenciákon. A Friedrich Kiesler és Jane Heap által szervezett, 1926-os New York-i International Theatre Expositionön például Ausztria, Belgium, Franciaország, Csehszlovákia, Németország, Hollandia, Olaszország, Jugoszlávia, Lettország, Lengyelország, Oroszország, Spanyolország, Svédország, Svájc, az USA és Anglia mellett, a Medgyes László, Moholy-Nagy László és Molnár Farkas által képviselt Magyarország is megjelent.¹⁴

S nem egyedi és véletlenszerű megjelenésről volt szó, amit az is bizonyít, hogy az 1934-es New York-i, a Museum of Modern Art szervezésében megvalósult International Exhibition of Theatre Art-on,¹⁵ vagy éppen az 1934-es római Convengo Volta sul teatro drammaticon is volt magyar jelenlét.¹⁶ Az előbbin Fülöp Zoltán, Medgyes László és Oláh Gusztáv, az utóbbin pedig Herczeg Ferenc és Németh Antal képviselte a magyar színházművészetet. Sőt az Emil František Burian és társulatának, a D 37-nek a szervezésében megvalósult prágai avantgárd színházi kiállításon is jelen voltak a magyar avantgárd képviselői, köztük Hont Ferenc.¹⁷ Mindezek pedig azt mutatják, a magyar színháznak, illetve egyes képviselőinek még a legnehezebb körülmények között is sikerült a nemzetközi színházi élettel kapcsolatot tartaniuk.

Ez viszont arra hívja fel a figyelmet, s remélhetőleg a monográfiában szereplő fejezetek alapján sikerült bizonyítani, hogy a hazai színház történeti megközelítésében is helye van az inter- és intrakulturalitás szemléletének és különböző metodológiáinak. Ezzel párhuzamosan azonban újra kell gondolnunk a nemzeti paradigmában gondolkodó színháztörténet-írás módszertanát. Hiszen a nemzeti színháztörténet jobban megközelíthetővé válik, ha úgy kezeljük

együttesek adták elő” (Fried Ilona, *Őexcellenciája kívánságára. Színház, kultúra és politika a fasizmus Olaszországában*, L'Harmattan, Budapest, 2016, 78-80).

¹⁴ Az Exposition 1926. február 27. és március 15. között valósult meg. Lásd International Theatre Exposition katalógusát (New York, 1926): https://www.europeana.eu/portal/en/record/9200344/BibliographicResource_3000055240217.html

¹⁵ Az 1934-es New York-i Exhibitionön Ausztria, Csehszlovákia, Dánia, Anglia, Finnország, Franciaország, Németország, Olaszország, Lettország, Svédország, Svájc, az USA, a Szovjetunió és Magyarország szerepelt. (lásd International Exhibition of Theatre Art, The Museum of Modern Art, New York, [1934. január 16. – február 26.], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2065>).

¹⁶ A római konferenciáról lásd Fried, I. m.

¹⁷ Az esemény 1937. május 8 és 16. között valósult meg, magába foglalva Burian társulatának, a D37-nek az előadásait, filmvetítéseket, a modern színházi és színházépítészeti mesterművekből álló kiállítást, s egy konferenciát, amelyen a kortárs színház legfontosabb problémáit tárgyalták a nemzetközi színházi élet szereplői (lásd az eseményről készült *D - E. F. Burian & kolektiv* című három nyelven írott katalógust). Köszönettel tartozom Jan Jiříknek, a prágai Institute umění Divadlení ústav munkatársának, aki a katalógust a rendelkezésemre bocsátotta. Hont Ferenc publikálta Burian *Rendezés vagy alkotás* c. szövegét, valamint egy Burian *Kehraus auf der Bühne* c. színházi röpiratáról Nagypál István által írt összegzést a Független Színpadban (1937/4-5., 10-11 és 14).

az eseményeit, mint az Európán, illetve az egyes nemzet/államon belüli és kívüli, „két vagy több kulturális hagyomány közötti találkozásokat”.¹⁸ A monográfia a hazai színháztörténet-írás nemzeti paradigmáját felnyitva az inter- és intrakulturális találkozások főbb jellemzőit rögzítette és elemezte. Ebből viszont az is következett, hogy a nemzeti színháztörténetek leginkább egy szélesebb értelemben vett nemzetközi koprodukciós projekt keretében lehetnének valóban kutathatók és értelmezhetők.

Mindezek mellett, a monográfiában elemzett események azt is megmutatták, hogy az adott korszakban a Másik miként reprezentálódott. Arra hívták fel a figyelmet, a nyugat-európai (kulturális) hegemonia és a kelet(-európa)i alárendeltség volt az a keret, amelyben a nyugat és a kelet találkozhatott és interakcióba léphetett. S amennyire jellemző volt a 19. században, annyira jellemző maradt a hidegháború időszakában is. Mostanság viszont érdemes lenne túllépnünk ezen a binaritáson, hiszen a keret felosztása és kirekesztése ellenére ezen területek és kultúrák között mindig léteztek kapcsolatok és cserék. Edward Said kifejezésével élve, ezekre az egymással kapcsolatba lépő kultúrákra úgy tekinthetünk, mint „egymással összefüggésben álló történelemmel rendelkező, egymást átfedő területekre”, úgy kezelve őket és recepciójukat, mint „a tapasztalás egymást átfedő területeit” Európán belül és kívül.¹⁹

S arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a monográfia által tárgyalt színházi jelenségek mind azt bizonyítják, hogy az európai színháztörténetben a különböző kultúrával rendelkező idegenek és helyiek mind a színpadon, mind a nézőtéren folyamatos kulturális keveredésben, azaz hibridizációban léteztek, nemcsak a 19. században, hanem az európai színházra vonatkoztatva, tulajdonképpen már az ókori görögségtől kezdve napjainkig. Ennek következtében pedig nagyon úgy tűnik, hogy a nemzeti paradigmában gondolkodó (színház)történet-írás alapvetéseit, azaz a nyelvi és/vagy területi szempontból kizáró elveken működő (színház)történet-írást újra kell gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján. Pontosan azért, mert a hazai színház folyamatos kölcsönhatásban állt és áll az európai és az Európán kívüli színházi trendekkel. További kutatások természetesen árnyalhatják, de alapvetően nem változtathatnak azon az egyébként egyszerű meglátáson, hogy a magyar színház egyes pillanataiban, még a legkorlátozóbb történeti és ideológia körülmények között is inter- és intrakulturális kapcsolatokkal rendelkezett. A töprengések leginkább arra fókuszálhatnak, hogy eddig ezt miért nem vettük igazán figyelembe?²⁰

¹⁸ Holledge–Tompkins, *I. m.*, 7.

¹⁹ Edward W. Said, *Orientalism and After = Power, Politics and Culture – Interviews with Edward W. Said*, szerk. Gauri Viswanathan, Bloomsbury, London, 2005, 220.

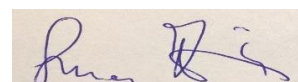
²⁰ Ebből a szempontból sem mellékes, hogy mindhárom nemzeti drámánkban – *Bánk bán*, *Csongor és Tünde*, *Tragédia* – megjelennek az intra- és az interkulturalitás jellemzői.

IV. fejezet: a doktori mű témaköréből készült saját publikációk

- . 2020. “Surrogation, Mediatization, and Black Representation On- and Offstage: When Ira Aldridge, the African Roscius, Visited Pest-Buda in 1853.” *THEATRE SURVEY* 61 (1): 75–101. doi:10.1017/S0040557419000449.
- . 2019a. “Testek a (nyilvános) térben.” *JELENKOR: IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT* 62 (6): 686–696.
- . 2019b. “Az emlékmű és az emlékezés performanszai – A Hősök Tere Testei.” In *Kontaktzónák*, 69–84.
- . 2018a. “A felmutatott és az elrejtett ‘zsidó.’” *JELENKOR: IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT* 61 (6): 667–676.
- . 2018b. “(Re)wizje.” In *Awangarda Teatralna W Europie Srodkowo-Wschodniej*, szerk. Ewa Guderian-Czaplinska és Malgorzata Leyko. Varsó: Polish Theatre Institute., 372–394.
- . 2018c. “Women in the Hungarian Avant-Garde.” In *Reclaimed Avant-Garde: Spaces and Stages of Avant-Garde Theatre in Central-Eastern Europe*, eds. Zoltán Imre and Kosinski Darius. Varsó: Polish Theatre Institute., 184–203.
- . 2018d. “Theatre and Ideology.” *European Judaism* 51 (2): 213–222. doi:10.3167/ej.2018.510228.
- . 2018e. “Színház és ideológia találkozásai.” In *Színházi Politika # Politikai Színház*, szerk. Antal Klaudia, Pandur Petra és P. Müller Péter, Pécs: Kronosz., 190–208.
- . 2018f. “Egy tiltás története: A velencei kalmár, Szolnok, 1978.” In *Színház és Társadalom*, szerk. Deres Kornélia és Herczog Noémi, Budapest, JAK+PRAE., 17–32.
- . 2018g. *Reclaimed Avant-Garde: Spaces and Stages of Avant-Garde Theatre in Central-Eastern Europe*. eds. Zoltán Imre and Darius Kosinski, Varsó: Polish Theatre Institute.
- . 2017a. “Terek és idők között.” *IRODALOMTÖRTÉNET* 98 (1): 50–79.
- . 2017b. “Theatre, Propaganda and the Cold War.” In *Theatre, Globalization and the Cold War*, eds. Christopher B. Balme and Berenika Szymanski-Düll, London and New York: Palgrave Macmillan., 107–130.
- . 2017c. “A velencei kalmár a Nemzeti Színházban, 1986.” *KORALL: TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT* (69): 146–169.
- . 2017d. “A velencei kalmár bemutatásának szolnoki kísérlete, 1978.” 2000: *IRODALMI ÉS TÁRSADALMI HAVILAP* (7): 64–79.
- . 2017e. “Representing the Nation Through Popular Theatre.” In *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, ed. Peter W. Marx, London and New York: Plagrave Macmillan, 159–180. doi:10.5040/9781474208130.ch-007.
- . 2016a. “Köztes terek - köztes idők.” In *A Színpadon Túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Pécs: Kronosz Kiadó., 219–232.
- . 2016b. “Re-Locating the Spectator – The Squat Theater’s Use of Media and Space.” *SYMBOLON - REVISTA DE STIINTE TEATRALE* 17 (31): 50–60.
- . 2016c. “Az operett mint interkulturális jelenség – Kálmán Imre Die Csárdásfürstin (1915) c. operettje különböző színpadokon.” *SZINHAZ.NET* (11).
- . 2015a. “Az ‘afrikai Roscius’ Pestén - Ira Aldridge 1853-as vendégjátéka.” *JELENKOR: IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT* 58 (6): 673–679.
- . 2015b. “A Midsummer Night’s (Different) Dreams.” *THEATRE SURVEY* 56 (3): 336–361. doi:10.1017/S0040557415000290.
- . 2015c. “Helyettesítés, mediatizáció és színház. Ira Aldridge 1853-as pesti vendégjátéka.” *IRODALOMTÖRTÉNET* 96 (4): 399–434.

- . 2014a. “Szentivánéji álmok.” *IRODALOMTÖRTÉNET* 95 (1): 90–113.
- . 2014b. “Eltérő álmok.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* 2014 (4): 38–43.
- . 2014c. “A Másik hiánya.” *LITERATURA: A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA* 40 (3): 280–287.
- . 2014d. “A Másik hiánya - Sylva Átírásai (Die Csárdásfürstin) 1915-1921.” In *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, Pécs: Kronosz Kiadó., 110–120.
- . 2013a. *A nemzet színpadra állításai*. Budapest: Ráció.
- . 2013b. “Idegenek a Nemzeti Színházban.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* XLVI (2): 13–21.
- . 2013c. “Sylva, a cigánylány.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* 2013 (5): 23–32.
- . 2013d. “Operetta beyond Borders.” *STUDIES IN MUSICAL THEATRE* 2013 (3): 175–205. doi:10.1386/SMT.7.2.175_1.
- . 2013e. “National Theatre in Europe.” *DRAMA: THE JOURNAL OF THE CENTRAL ACADEMY OF DRAMA* 20 (6): 20–34.
- . 2012a. “Nemzet(iség), (kulturális) hegemonia és színház.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* XLV (2): 36–45.
- . 2012b. “(Nemzeti) kánon és (Nemzeti) Színház.” *FORRÁS: IRODALOM-MŰVÉSZET-TUDOMÁNY* 43 (11): 88–106.
- . 2011a. “Színház, nemzet és Európa.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* XLIV (5): 12–20.
- . 2011b. “A nemzet színpadra állításai.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* XLIV: 45–59.
- . 2009. *A színház színpadra állításai*. Budapest: Ráció Kiadó.
- . 2008a. *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. szerk. Imre Zoltán. Budapest: Balassi Kiadó.
- . 2008b. “Staging the Nation.” *NEW THEATRE QUARTERLY* 24 (1): 75–94. doi:10.1017/S0266464X08000079.
- . 2008c. “A késő Kádár-kori szocializmus és a (Nemzeti) Színház keretei.” *SZÍNHÁZ (BUDAPEST)* 41 (11): 23–45.
- . 2008d. “Szöveg-előadás.” In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, 463–487.
- . 2008e. “A küszöb állandósága.” In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, 389–414.
- . 2008f. „Színházi-reformmozgalom”. In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, 141–155.
- . 2008g. “Színházak – történetek – alternatívák.” In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, 15–46.
- . 2007a. “A nemzetiszínház-elképzelés kortárs átértelmezése.” *KRITIKA: TÁRSADALOMELMÉLETI ÉS KULTURÁLIS LAP* 36 (11): 16–19.
- . 2007b. “Színházi reform.” In *A Magyar Irodalom Története II. 1800-Tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, Budapest: Gondolat Kiadó., 662–669.
- . 2007c. “(Nemzeti) Színház és (Nemzeti) identitás.” In *A Magyar Irodalom Története II. 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, Budapest: Gondolat Kiadó., 212–219.
- . 2007d. “Reform Within.” In *History of the Literary Cultures of East Europe*, eds. John Neubauer and Marcel Cornis-Pope, Amsterdam: Rodopi., 176–178. doi:10.1075/chlel.xix.23neu.

Budapest, 2020. február 11.



Dr. habil. Imre Zoltán
ELTE BTK

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet